

CENTROAMERICANA

13

Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane

Università Cattolica del Sacro Cuore

2007



CENTROAMERICANA

Direttore: Dante Liano

Segreteria: Simona Galbusera
Dipartimento di Scienze Linguistiche
e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Via Necchi 9 – 20123 Milano
Italy
Tel. 0039 02 7234 2920
Fax 0039 02 7234 3667
E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

EL ESPACIO DEL ESCRITOR

Notas para una interpretación de la novela latinoamericana moderna

JORGE FRISANCHO

La noción de una “literatura latinoamericana” es cuestionable, como lo son todos los intentos de abstraer la especificidad histórica de los procesos culturales en una categoría de validez absoluta (y, en este caso, absolutas determinaciones geográficas). En alguna medida, esta idea propone una versión corregida y aumentada de la existencia de literaturas nacionales, y su crítica debería hacerse en esa perspectiva, pues los alcances y las limitaciones de la nación como categoría interpretativa son todavía válidos en este territorio más amplio, pero no esencialmente distinto. Como la idea de lo nacional, la idea de “lo latinoamericano” sólo es aceptable en tanto que marco de referencia construido en el imaginario, cuya existencia es real en la medida en que es abstracta. Su poder para convocar procesos materiales y contenidos de realidad es operativo siempre que no silencie los tejidos de productividad ideológica que le son propios, ni oculte a la mirada las dinámicas de dominación y subordinación que le dan forma interna a los objetos que quiere escudriñar.

Sin embargo, una larga tradición de crítica y de escritura hace necesaria la exploración de fenómenos literarios en escala regional. De un lado, la propia narrativa producida en la región ha demandado frecuentemente lecturas “latinoamericanas”, con especial intensidad en el siglo XX; por otro lado, el ejercicio constante del pensamiento crítico en esa línea ha permitido identificar corrientes y procesos históricos que poseen legítimamente esa dimensión, al punto que es difícil ya pensar la cultura en los distintos espacios

que componen América Latina sin referencia a la región como un territorio cultural y geográfico determinado.

Así, es legítimo asumir que ciertos fenómenos, como las relaciones entre la modernización de las sociedades latinoamericanas y las formas adoptadas por su práctica literaria, pueden ser entendidos en la dimensión abstracta de una entidad histórica regional. Por supuesto, todas las excepciones y todas las especificidades son admisibles, confirmen o no la regla; no se trata de fijar esa entidad sino de descubrir algunas articulaciones de su carácter problemático, heterogéneo, en cierto modo imposible.

El contexto de esta discusión es la crisis permanente de lo moderno en las diversas sociedades de la región, y el modo en que esa crisis condiciona las articulaciones de la producción literaria, especialmente la novela, con la trama de lo social. Lo que se postula aquí es la existencia de un tipo específico de energía alimentando a la novela latinoamericana, una energía cuyo componente central es la necesidad de construir en el texto mismo, y permanentemente, al propio productor del discurso.

En la encrucijada de la modernización latinoamericana y los discursos que sobre ella convergen (no sin violencia), este análisis quiere identificar un gesto básico de la narrativa producida en la región. Esto es, su carácter de intervención *política* en lo social, anclaje de las diversas operaciones textuales que delimitan al sujeto-escritor. En otras palabras, los fenómenos literarios son leídos aquí como manifestaciones de un *interés* particular en relación al poder y a sus aparatos, un trabajo cuyo material es tanto la cultura en un sentido general como las ideologías que la organizan. En esa perspectiva, los problemas de la crítica giran en torno a la cuestión del poder, y los discursos deben ser entendidos como operaciones en el espacio del poder. Para el caso de las sociedades latinoamericanas, donde en términos generales ninguna práctica discursiva puede aspirar a formas estables de legitimidad sobre las fracturas de lo social, esta no es sólo una hipótesis de trabajo, sino la marca más profunda de la Historia en el terreno de la cultura.

Aunque por necesidades teóricas se adopte momentáneamente un formato sincrónico, no debe olvidarse que lo perseguido aquí es, finalmente, la Historia. Historia y teoría conviven en tensión, pero conviven necesariamente; la una es la densidad de la otra, y su sentido sólo puede ser fruto de esa comunidad.

I

Una pregunta fundamental para la crítica literaria latinoamericana: ¿cómo es que sociedades en las que la modernidad occidental es (por lo menos) altamente problemática, generan y sostienen una producción literaria declarada y efectivamente moderna? La pregunta ha sido formulada previamente en diversas versiones; permanece, sin embargo, sin respuesta eficaz, y continúa siendo central para la inteligencia de los procesos de la cultura en la región. El hecho es que América Latina y sus sociedades han producido y están produciendo textos cuyo soporte ideológico es buena parte afín al de la modernidad occidental, sin que sea posible establecer para ellos correspondencias con una socialización moderna estable, en un continente para el cual las tensiones entre distintas temporalidades históricas son una constante ubicua.

La propia novela latinoamericana moderna ha trabajado con insistencia el tema, convirtiéndolo en uno de sus problemas básicos. En efecto, la narrativa latinoamericana sostiene una intensa relación de contenido con su propia situación en tanto que instrumento moderno, ofreciendo distintas imágenes y proponiendo diversas estrategias para interpretar las contradicciones que están en el centro de lo social. La novela latinoamericana aborda el tema y, al hacerlo, se problematiza a sí misma, preguntando a cada paso por las raíces y las valencias de su representatividad; este rasgo puede, de hecho, contribuir a una explicación tanto de la insistencia de los escritores latinoamericanos en estrategias narrativas realistas (asunto sobre el que volveremos), como del carácter explícitamente crítico que buena parte del *corpus* narrativo latinoamericano mantiene con respecto al ordenamiento político y social de las sociedades en las que se produce.

Lo que está en cuestión, en suma, no es solamente el carácter tópico de lo moderno en la novela latinoamericana, sino la propia condición de posibilidad de esta práctica discursiva en un contexto que no la favorece. Es decir, es necesario entender cómo es que sociedades cuyas contradicciones son el repertorio básico del texto hacen posible, precisamente, ese texto que las investiga y las critica.

El carácter moderno de la novela, en tanto que instrumento de representación y práctica discursiva, no radica en los contenidos del texto particular o de determinadas series de textos, sino en las relaciones formales de la textualidad con el espacio social que la genera y la contiene. Estas relaciones son históricas (de hecho, son lo que confiere al objeto literario su carácter histórico, y lo que permite la crítica histórica de la literatura), y se manifiestan en la sistematicidad de la producción, distribución y consumo de productos textuales, en su *racionalidad* como instancias de discurso. La novela como género de escritura existe por la relación que la escritura misma (en particular, las prácticas discursivas que se identifican como “literarias”) mantiene con el funcionamiento de la sociedad moderna, y por las condiciones que esta sociedad ha generado para ella. La apropiación formal que cada texto hace de estas condiciones es la piedra angular del sentido de la novela (y es también su materia básica), inseparable del proyecto moderno general.

Las condiciones de existencia de la novela moderna en Occidente están definidas por la relativa autonomía de la esfera estética con respecto a la dinámica social. Esta medida de autonomía se da en un contexto de complejo control institucional de la producción discursiva, cuyo centro de gravedad apunta hacia otra parte. La novela moderna existe en un terreno en el que las determinaciones sociales sólo se dan a través de la textualidad misma, no a través del aparato político; la práctica estética se inscribe en la sociedad civil por medio de mecanismos hasta cierto punto propios, no a través de condicionantes externos directos (como pudieron haberlo sido, en otros períodos históricos, el patronazgo político o la institucionalidad pedagógica de

la Iglesia). Esto es lo que Pierre Bourdieu llama una “subordinación estructural” de la novela moderna a las fuerzas hegemónicas¹.

El proceso histórico por el cual las prácticas literarias llegaron a ubicarse en este campo de relativa autonomía es complejo y múltiple, y ha sido descrito ya con detalle y precisión, entre otros por el propio Bourdieu. Para Bourdieu, las representaciones del espacio social en el contexto de la modernidad poseen un carácter doble: de cara a la sociedad civil, son simultáneamente intervenciones *discursivas* (es decir, propuestas de significación y actos comunicativos) e intervenciones *posicionales* (es decir, actos de delimitación estratégica del *lugar* que el objeto y su productor ocuparán en el conjunto). Bourdieu nos pide que entendamos la existencia de objetos simbólicos o estéticos modernos, incluyendo la literatura, como determinada al menos parcialmente por el repertorio de opciones posicionales del que cada intervención emerge; en el centro de su descripción de las prácticas culturales como un “campo” está la idea de que se trata de un campo de posibilidades estratégicas, y la de que cada acto de producción de discurso o de arte es una *toma de posición* en él.

Debe ser claro entonces que la autonomía del campo literario funciona, más que sobre las posibilidades formales internas al discurso mismo, sobre la apertura y ampliación de la trama de posiciones (subjetivas) generada por la sociedad industrial, que expandió el rango de lo posible y aligeró, incluso cambiándoles la naturaleza, los mecanismos de control y contención. Esa es la medida de la “libertad” que el concepto de autonomía parece esconder; debe ser claro también que no es una medida infinita, y que sus limitaciones están dadas por su propia estructura. La autonomía de la práctica literaria no puede ser entendida como absoluta o inmanente: el campo de posiciones que la hace posible implica la fundamental conflictividad de lo social, y, como escribe Bourdieu, sólo puede *producir* a través de agencias ancladas en esa conflictividad. En otras palabras, las intervenciones literarias no son el producto de una subjetividad “pura”, esencialmente desinteresada (o interesada única y exclusivamente en la generación de discurso), pues tal

¹ P. BOURDIEU, *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, New York 1993.

pureza y tal desinterés no son posibles. Por el contrario, el acto de literatura implica un interés particular, y manifiesta, en ese sentido, una determinada voluntad de inscripción en la sociedad civil que es anterior al contenido del discurso.

Identificar esta autonomía de la práctica literaria en América Latina requiere sin embargo de matices importantes. En las sociedades industrializadas, la constitución de un campo estético marcado por su relativa independencia depende, en buena cuenta, del desarrollo de mecanismos modernos de producción e intercambio de bienes simbólicos, mecanismos para los cuales el objeto de arte o de literatura es una mercancía móvil en el espacio de un mercado. Para América Latina – una región en la cual el desarrollo de la economía capitalista es en términos generales trunco y de corto alcance – la idea de un mercado cultural, especialmente cuando se trata de literatura, sólo puede funcionar como metáfora: el espacio en que la literatura existe no es verdaderamente mercantil, o no lo es a plenitud en todo caso.

Es verdad que el aspecto económico del intercambio simbólico aparece ya relativamente velado aún en sociedades de desarrollo capitalista sostenido; ese velamiento, sin embargo, no lo hace menos real ni le resta importancia como uno de los factores determinantes del proceso de producción cultural. En el contexto latinoamericano, la opacidad de la economía es mucho más generalizada, y debe su origen a la explícita ausencia de establecimientos institucionales para su control y gobierno. Lo que queda, el residuo que deja la ausencia de estructuras mercantiles sostenidas, es un privilegio de los anclajes simbólicos del intercambio, como el estatus y el prestigio; es decir, un privilegio de sus anclajes *rituales*.

Ciertamente, las prácticas rituales han subsistido en las sociedades modernas, en especial como una reserva de capital simbólico “puro” que atraviesa la vida cotidiana de los agentes y le da forma precisa a sus interacciones. Estas reservas están también presentes, y tal vez con mayor amplitud, en el campo estético, pero aún allí sólo funcionan como formas ancilares y complementarias de la razón económica; en América Latina, en

cambio, las prácticas rituales tienden a suplir la autonomía que la carencia del espacio del mercado (o, en algunos casos, su presencia sólo relativa) niega a los productos literarios.

Esto quizá contribuya a explicar por qué, inclusive en ausencia de relaciones de mercado desarrolladas y estables, la literatura latinoamericana ha adoptado como propios los modos formales y los contenidos que la autonomía del campo promovió en las sociedades industriales. Los textos latinoamericanos se permiten ofrecer versiones alternativas de la historia, imaginaciones oposicionales del orden social, críticas de la vida cotidiana y de los lenguajes establecidos, y con frecuencia lo hacen desplegando una rica voluntad experimental afiliada al espíritu de la vanguardia europea; pueden hacerlo porque su existencia está delimitada por un sistema de valoración ritualizado, antes que por un sistema de valores mercantiles. Más aún, las intervenciones literarias latinoamericanas se apoyan en ese sistema ritual (que no deja de tener estructuras concretas, por ejemplo en los medios de comunicación, los ámbitos universitarios y los circuitos de premiación) para llenar los vacíos que deja la falta de fuerzas comerciales. La autonomía del campo literario, entonces, no existe en América Latina como una energía integral en el contexto de un espacio estético estructurado en términos de acumulación de capital y circulación de mercancías, pues históricamente ese capital no se ha acumulado y esas mercancías no existen, en tanto mercancías, en cantidades significativas. Los vínculos del texto latinoamericano con el espacio social no son determinados necesariamente por el circuito de los mercados locales, y sin embargo hacen posible un intenso intercambio simbólico en el que se reifican no sólo los esquemas organizativos de las diversas culturas nacionales, sino también los espacios de una posible cultura regional.

II

Esta situación ambigua es, por supuesto, el resultado de una historia. Néstor García Canclini traza una analogía entre el surgimiento de la modernidad occidental – que no se dio exactamente en los centros del desarrollo industrial sino en sus márgenes, allí donde la heterogeneidad de tiempos históricos simultáneos se presentaba más vívidamente como un

conflicto para la cultura – con la situación de las prácticas discursivas en América Latina². García Canclini afirma que las condiciones de desarrollo del discurso moderno en un contexto de modernización irresuelta y contradictoria generan relaciones de dependencia entre el propio productor de discursos y los grupos (relativamente) hegemónicos de la sociedad, en un proceso intensivo de “desprofesionalización” del intelectual y el artista. Esta situación es paradójica: los grupos hegemónicos tradicionales, cuya modernización es costosa y desnivelada, sostienen sin embargo un arte de intereses liberales y de programa muchas veces contestatario. El efecto es el de una suerte de bonapartismo estético cuyo fondo, antes que el imperativo capitalista de su contraparte política, es la incapacidad de las élites y del estado para articular una hegemonía efectiva en el espacio cultural.

Con el tiempo, continúa García Canclini, la capacidad de los grupos dominantes tradicionales para generar culturas nacionales, aún en medio de impulsos modernizantes, se fue deteriorando, mientras que los productores de discursos “cultos” intentaban construir espacios de comunicación entre los tiempos distintos y enfrentados de la vida social. El proceso de la cultura contemporánea en la región gira persistentemente en torno a esta tensión generativa, en especial desde la segunda mitad del siglo XX y con diversos matices de acuerdo con los niveles de desarrollo en cada área geográfica o formación social específica. Aunque los movimientos modernizantes no consiguieron nunca articular mercados internos funcionales ni economías estables, desde los años 30 en adelante todos los países de la región han visto crecer las capas medias de su población, hasta constituir una clientela mínima para los discursos de la modernidad. Para la novela (entre otras prácticas simbólicas modernas) la precariedad de la inscripción social es una condición ineludible, pues su existencia está siempre condicionada por lo frágil de sus anclajes; esos anclajes, sin embargo, están dados en el terreno y pueden justificarse de forma proyectiva (y necesariamente política) de cara a agentes vivos de la sociedad. En cierto modo, por eso, el problema histórico de la

² N. GARCÍA CANCLINI, *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 1990.

cultura latinoamericana moderna no ha sido el de su expansión consensuada sobre la sociedad, sino el de la incapacidad de las élites y grupos hegemónicos para asimilar sus productos y su ideología, que funcionan como marcadores para grupos relativamente alejados del poder central.

La inestabilidad de los mecanismos de inserción del discurso moderno, así como la deficiencia de la institucionalidad a través de la cual se producen y consumen bienes culturales, constituye principalmente un problema para los productores de discursos modernos, cuya existencia misma está comprometida con cada movimiento. Las condiciones objetivas de la producción literaria en América Latina – la “desprofesionalización” del escritor, o su inorganicidad, es una de ellas – vuelven conflictivo el acto mismo de enunciación del discurso moderno, y esa conflictividad se traslada necesariamente al texto, se expande en él, se convierte en su problema central. En su problema *real*, uno que sólo puede ser transferido al terreno de la figuración literaria como interdicción del sujeto. Así, la novela latinoamericana no es sólo el producto de una modernidad incongruente, sino también el de una subjetividad problemática: la del escritor como productor de discursos modernos. La novela misma es, en tanto que acto vital de esa subjetividad, la formulación de un problema.

La especificidad del conflicto que está en el centro del discurso moderno en América Latina – lo inestable del sujeto que lo produce, lo difícil de su conexión con lo social – convierte al texto en un objeto político. No solamente en un sentido teórico general (todo texto es finalmente político) sino en tanto que su existencia misma es un acto de la política, una intervención en la lucha (aún sin resolver) por el control de los medios de representación, o medios de producción del orden simbólico. Es la intervención de un sujeto particular, no necesariamente vinculado de forma orgánica con grupos sociales establecidos sino definido, precisamente, por su acto de enunciación, por su puesta en funcionamiento de un aparato discursivo específico.

A este proceso se refiere García Canclini cuando describe la “sinuosa” modernidad cultural latinoamericana como una serie de “intentos de intervenir en el cruce de un orden cultural semi-oligárquico, una economía

capitalista semi-industrializada y movimientos sociales semi-transformadores”. Desde el siglo XIX, bajo diversas condiciones y en el marco de diferentes luchas políticas, esta proliferación de “semis” ha atravesado las prácticas discursivas y simbólicas en América Latina. La incompleta democratización de las sociedades regionales, el abandono de proyectos industrializantes, la negociación de una cultura política clientelista y aristocrática, entre otras cosas, han contribuido a minimizar las posibilidades de autonomía efectiva para la esfera estética de la experiencia latinoamericana. En medio de estos procesos, la novela ha sido marcada por la necesidad (fallida) de construir la comunicación entre los diversos actores de lo que García Canclini llama “heterogeneidad multitemporal” (la coexistencia de diferentes estratos históricos, entendidos como formas de la racionalidad; este es un factor presente también en el origen de la modernidad europea). El proyecto de narrar se ha convertido en la problematización de las relaciones entre los sujetos del colectivo (y sus no-sujetos, aquellos que la dominación silencia). Esto coloca a muchos textos en un territorio definitivamente más político que el de las definiciones europeas del género; la novela latinoamericana ha sido durante buena parte de su historia, de forma casi inmediata, un instrumento de polémica y de lucha para intereses particulares activos en la sociedad, o aspirantes a serlo.

En esta dirección, la novela latinoamericana no es solamente una forma de conciencia de lo real: es también la construcción, palabra por palabra, de un *proyecto* sobre lo real. En América Latina, la energía y el ímpetu de la cultura moderna no provienen de la constatación de transformaciones radicales en la vida colectiva, sino de la formulación de la modernidad como programa cultural y político – incluso, en muchos casos, como utopía. Y su correlato es el repetido fracaso *en la realidad* de las versiones que de este proyecto han existido, con la subsiguiente necesidad de recuperar y reacomodar la apuesta en cada ocasión.

III

Este proceso ha tenido formas peculiares y variadas, pero su núcleo, la naturaleza acéntrica del sujeto que lo produce en relación al conjunto social

que el proyecto mismo aborda, ha sido relativamente constante a lo largo del siglo XX. Por razones metodológicas es conveniente designar a ese sujeto con el nombre de “escritor”, o “escritor latinoamericano”: aunque es en la práctica imposible unificar todas las posiciones y formas de conciencia que el término implica, tal nomenclatura hace énfasis en el relativo aislamiento social en que existe el productor de discursos en el continente, su identidad desprovista de solidaridades específicas con agentes sociales concretos, materialmente definidos fuera del campo de la producción cultural moderna. Esta distinción designa un gesto intelectual que ha sido básico en la imaginación que la literatura y los escritores latinoamericanos han construido de sí mismos³.

³ Hasta ahora hemos aceptado la idea de una subjetividad productora de discursos sin cuestionarla, y ya es momento de reconocer que se trata de una noción problemática, pues requiere postular al sujeto como una entidad positiva, centrada y estable – tres atributos sobre los que no existe, en realidad, ninguna garantía –. Una abundante tradición teórica nos ha acostumbrado a descontar el estatus de realidad del Sujeto (o del sujeto); parte de ella nos obliga a considerarlo, sobre todo, un constructo ideológico, cuya validez como categoría está por necesidad limitada al espacio que la ideología abre. Esto no quiere decir, por supuesto, que las subjetividades no tengan legitimidad como objetos de análisis (que no “existan” en ese sentido, o que sean “falsas”), ni que a través de ellas no pueda ser referida una serie de fenómenos concretos, materiales, de la vida social. Esa oposición de lo ideológico, entendido como una falsedad de la conciencia o un conocimiento errado, a la “verdad” del discurso analítico es demasiado antigua y demasiado gruesa, y no cumple ninguna función. Por el contrario, afirmar que el sujeto es una coalescencia de la ideología es otorgarle un estatus de renovada materialidad, ya que de esa manera se le inscribe en una dinámica social específica, y se le otorga un contexto relacional en juego con el universo político y el económico, en lugar de dejarse aislado de ellos, flotante y desasido, como la piedra angular de un psicologismo sin correlatos reales (o peor aún, de una metafísica).

Todo esto depende, por cierto, de una teoría de lo ideológico, trabajo que escapa ampliamente a nuestras presentes circunstancias. Bástenos decir que en esta discusión los fenómenos subjetivos son concebidos como parte (de hecho, uno de sus componentes fundamentales) de un proceso de reconstrucción *como significado* de las relaciones sociales, actividad mental que si bien es absolutamente sobredeterminada por esa inscripción en el espacio colectivo, sólo puede ser entendida desde el punto de vista del individuo que la ejerce. En esa medida, nos estamos refiriendo no al Sujeto interpelador del marxismo estructural, sino a una versión en minúsculas, a una *sujeto* que existe en tanto que el individuo concreto experimenta, en circunstancias históricas concretas, su existencia social como ontología. Es a este sujeto al que aquí se le atribuye una productividad, la del discurso; es, al mismo tiempo, por esa circunscripción que los discursos son en esencia fenómenos ideológicos.

Al hacer de su propia condición uno de sus problemas fundamentales, la novela latinoamericana ha convertido al agente de la representación, el escritor, en una figura privilegiada en la narrativización del espacio social. Esta problemática proviene no tanto de la asimilación de desarrollos estéticos europeos – aunque la historia del género le deba a ellos más que una simple matriz referencial –, sino de los conflictos descritos anteriormente, inherentes a la narrativa latinoamericana, ubicados en su raíz y, en buena cuenta, cimientos de su prestigio y su continuidad.

El escritor mismo, como sujeto habitante de ese espacio quebrado y conflictivo, ocupa la posición de fundador del discurso y usuario de la textualidad como marcador social, en parte porque ése es el problema que con tanta insistencia los propios textos abordan e intentan resolver. En la base del impulso por representar, y de hacerlo con los instrumentos de la modernidad occidental, se halla una subjetividad que lucha por definirse y delimitar su territorio; la historia de la novela latinoamericana se interrelaciona, hasta hacerse casi indistinguible de ella, con esa necesidad.

Los productores de discursos “cultos” en América Latina, en particular los escritores, existen solamente en la ambigüedad y la precariedad de ese territorio. Aunque su proyecto es en muchos casos altamente crítico de las estructuras de dominación interna, el carácter de su práctica determina relaciones de dependencia con los grupos hegemónicos, la oligarquía originaria y las burguesías intermediarias que la suceden. La imposibilidad de ambas (con variaciones locales) de construir y estabilizar un mercado interno es también un fracaso para el escritor liberal. La ausencia de relaciones mercantiles con un “público” en esencia inalcanzable pone en peligro su existencia como sujeto social y su misma supervivencia como individuo. Sin la mediación institucional del mercado, la identidad del escritor depende exclusivamente de la práctica misma de la escritura: de allí la necesidad permanente de reconfigurar, a través del texto, al escritor y a la escritura como figuraciones de lo real.

Al disolverse los órdenes tradicionales de la sociedad oligárquica, bajo el influjo de renovados impulsos modernizantes en la segunda mitad del siglo XX, la débil institucionalidad literaria y cultural vio quebrados sus patrones de continuidad. García Canclini señala, específicamente, cinco factores de importancia en la renovación de la cultura moderna latinoamericana: la diversificación del desarrollo económico, el crecimiento urbano, la ampliación (relativa) del consumo de bienes culturales, la implantación de nuevas tecnologías comunicacionales y el desarrollo de movimientos políticos radicales.

Estos procesos han conocido historias diversas dentro del continente. En centros como México y Brasil, e inclusive en Argentina, las capas medias se desarrollaron en forma suficiente para sustentar nuevos modos de intercambio simbólico, y alrededor de ellas se llegaron a construir industrias culturales más o menos sólidas (en el caso mexicano, el patronazgo del estado ha sido un factor importante). En otras sociedades, como por ejemplo la peruana, donde las capas medias sólo alcanzan una estabilidad muy pobre por un período relativamente breve, los procesos de democratización no consiguen articular la heterogeneidad histórica del colectivo, y los ímpetus de la cultura modernizante que el país comparte con otros de la región en las primeras décadas del siglo terminan por desviarse sin haber conseguido atisbos de hegemonía.

En ningún caso, sin embargo, la institución del mercado alcanza a sostener la producción de discursos como producción autónoma, en parte porque la estructura misma de la dominación interna requiere del silenciamiento radical de sus subordinados, y en parte porque las economías locales son aún demasiado incipientes en términos de modernización. En medio de estos procesos, la práctica literaria ha permanecido como un proyecto de intermediación entre sujetos sociales, y el escritor, cuya definición continúa siendo ajena a la estructura material del mercado, existe exclusivamente en la lógica cultural de ese acto de representación.

IV

En cierta medida, el problema del escritor explorado por la narrativa latinoamericana es el resultado de un movimiento similar al descrito por la ideología romántica europea a inicios de la industrialización, aunque bajo una racionalidad diferente. Igual que en el caso del artista romántico, la crisis del sujeto productor proviene de la radical confrontación con la necesidad de profesionalizarse para conseguir una forma de inserción en la vida social; en el caso del escritor latinoamericano, la confrontación es con la imposibilidad de hacerlo por la ausencia de las estructuras de soporte legítimamente modernas que la sociedad industrial provee (o amenaza con proveer). La dificultad para encontrar un correlato estructural que hilvane y confiera sentido a la existencia individual del escritor – y, más difícilmente, a su existencia grupal – determina en América Latina la necesidad, la angustia de representar e indagar continuamente la escritura.

Raymond Williams ha notado como, ante el surgimiento de la burguesía y las clases medias consumidoras, entre otras cosas, de bienes culturales, los románticos ingleses intentaron configurar un “lector ideal” más allá de las tiránicas fuerzas del mercado, el “Espíritu Encarnado” de un “pueblo” hipotético⁴. Para Williams este es un esbozo de la idea de la Cultura como un conjunto de usos y valores empleados como marca de distinción, como antídoto contra el industrialismo; ésta es también una práctica extendida entre los grupos hegemónicos que sostienen la textualidad en América Latina, aunque haya ido atenuándose con el paso del tiempo.

En el fondo de esta noción de cultura subyace la necesidad de contrarrestar las fuerzas democratizantes del mercado (democratizantes en el sentido de una ampliación en el rango de consumo de bienes culturales) tal como están establecidas en el principio de la era industrial. Tal imagería, la del “genio” apelando al grupo de los pocos “cultivados”, conoce diversas manifestaciones en América Latina, y tiene variantes regionales. Una de ellas, aunque con otra

⁴ R. WILLIAMS, *Culture and Society: 1780-1950*, Columbia University Press, New York 1982. La primera edición es de 1953.

terminología, sirve de soporte a los reclamos de verdad histórica frecuentes alrededor de la novela latinoamericana contemporánea. En la oposición romántica entre “originalidad” e “imitación”, entre organicidad y mecanicidad, Williams ve elementos de crítica social. Al ser instaurados el artista y su práctica en el plano de una “verdad superior”, es fácil atribuirles el papel de “intérpretes de lo que existe realmente, eternamente, inmutablemente”.

En América Latina, algunas versiones de esta tradición apelan a concebir la práctica narrativa como una manifestación de esencialidades históricas (muy frecuentemente la “latinoamericanidad”), o ciertos aspectos de la vida social en el continente, o la historia misma. Esta tendencia está presente tanto en trabajos críticos como en las lecturas menos elaboradas que se hace de algunos autores como García Márquez, Vargas Llosa, Donoso, Sarduy o Fuentes, y en general alimenta muchos de los elementos que antes hemos llamado *rituales* en los que se envuelve la práctica literaria. Autores como los mencionados producen novelas que esperan ser recibidas como algo más que productos literarios; su cualidad discursiva quiere tener la fuerza de una investigación y un veredicto sobre el conjunto de la sociedad que describen, sino sobre el conjunto de lo real. Y el generador de ese veredicto, el poseedor de la verdad histórica que lo alimenta, es el escritor mismo.

Un problema que se debe analizar en este contexto es el de la relación de la novela moderna latinoamericana con el sistema ideológico de verdades discursivas funcional en el continente. Al no existir para ella la estructura legitimante del mercado cultural, o al existir esa estructura sólo de manera precaria, la novela moderna latinoamericana requiere de una articulación distinta. Su posicionamiento es el de un sistema no literario de verificaciones y autoridades interpretativas. En otras palabras, la novela latinoamericana implica, desde su misma construcción textual hasta las formas de su existencia como producto de consumo, un espacio de verdad opuesto a la idea de ficción; lo implica y reclama ser reconocido por él⁵.

⁵ Este sistema de verificaciones y legitimaciones es también parte de la historia del género ‘novela’. En América Latina, los paradigmas adoptados han sido los de la escritura legal (en la

El gran mediador en este sistema de verificaciones y autoridades es, nuevamente, el propio escritor, convertido ahora en figura textual y dotado a la vez de una personalidad pública, externa al circuito de lo literario. La posición del autor como dueño de la textualidad y del discurso es una condición generada socialmente; ella determina la percepción de sus relaciones con lo real; es un ritual de habla en el sentido foucauldiano, donde la posición relativa de los hablantes establece los contenidos de verdad del discurso. El escritor latinoamericano es por definición un habitante no del esquema mercantil de intercambio sino de la zona más pública de la vida social, la zona de la “palabra verdadera”, y sus productos, particularmente sus novelas, existen por y para la enunciación de esa verdad.

La contradicción aquí es la del realismo literario como fórmula de objetividad, el intento de transformar en verdad sus mediaciones interpretativas. El escritor latinoamericano es concebido como mediador en el espacio público de la palabra, y sus productos, no socializados por una dinámica de mercado, son sociales en tanto que cada movimiento en ellos refiere a un espacio no ficcional del colectivo. Sin embargo, el escritor mismo, desde los inicios de la literatura moderna en el continente, no es un interlocutor desinteresado ante lo real sino un sujeto social en pugna por su constitución y su equilibrio. Así, sus interpretaciones no son transparentes. Son las interpretaciones mediatizadas de un interés particular, no las de un portavoz o “intelectual orgánico” para determinados grupos sociales, y mucho menos las de la “realidad” misma.

V

Si bien el género ‘novela’ aparece a la teoría inscrito en el proceso general de las transformaciones modernas, parte él mismo de la industrialización y de sus ideologías, la correlación entre la novela como objeto de la modernidad y el realismo como práctica discursiva es desde hace mucho tiempo discutible y

colonia), el discurso científico-racionalista (en los siglos XVIII y XIX) y la investigación antropológica (en el siglo XX).

problemática. De hecho, el punto más álgido de la modernidad occidental en el terreno estético es, precisamente, el cuestionamiento y la subversión del realismo avanzados por el momento de la vanguardia europea desde la vuelta del siglo XX. La vanguardia, en efecto, es el impulso estético central en la historia de la modernidad, la elaboración más sintomática de sus significados y sus desplazamientos; es, en cierto modo, una culminación luego de la cual no hay retorno ni inocencia posible⁶.

Lo que está en crisis en el momento de la vanguardia – entendida en su sentido más amplio – es un procedimiento formal, de alguna forma un método. De Baudelaire a Beckett, de Mallarmé a Musil, de Rimbaud a Kafka, el método realista de narrativización es desarticulado y suplantado por un vacío epistemológico, por una dialéctica puramente negativa en la que ni el objeto ni el sujeto del conocimiento postulados previamente son ya reconocibles. La representatividad que sostiene al realismo es puesta en tela de juicio: los fundamentos ideológicos del acto de representar no son más un lugar previo al texto sino una pregunta incisiva en su trama misma, una indagación necesaria y siempre inconclusa. Lo real, el objeto necesario del realismo, deja de ser así la fórmula de una fijeza objetiva, y se diluye como una contingencia en la práctica misma del discurso.

Neil Larsen ha identificado un movimiento de inversión ideológica en la estética vanguardista, en virtud del cual una crisis *en* la representación – en sus condiciones materiales y sus relaciones productivas, como en el proceso del romanticismo – se transforma en una crisis *de* la representación, crisis inscrita y delimitada por las ausencias en el espacio simbólico, contenida por las obsesiones y las imposibilidades del texto en sí⁷. La estética, de ese modo,

⁶ Este punto, por supuesto, se puede debatir. La discusión en torno al tema ha sido larga y productiva, y tiene una intensa carga política apenas presupuesta aquí. Quizás el punto más alto lo representan, por un lado, Adorno y, por el otro, Luckacs; estas líneas toman obvio partido por la perspectiva del primero. F. JAMESON elabora este debate y temas asociados en *Marxism and Form*, Princeton University Press, Princeton 1971.

⁷ N. LARSEN, *Modernism and Hegemony. A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990.

reconstruye en sus propios términos los procesos de modernización del capital, manteniendo su territorialidad y evitando lo que de otra manera constituiría su silenciamiento definitivo. La crítica de la representación se ejerce desde un espacio que es, en lo fundamental, estable, el espacio de la estética; la vanguardia reconstruye la agencia histórica (que en otros momentos la teoría adjudica a abstracciones diferentes, del cuasi-mesiánico ‘genio’ del romanticismo a la clase social del marxismo) como una propiedad de las prácticas simbólicas, y ese gesto le permite existir mientras denuncia la imposibilidad de hacerlo. En otras palabras, la apropiación estética de una crisis del capital, emanada de una inversión ideológica, es el ancla del discurso vanguardista, que se transforma así, en palabras de Larsen, en una “forma conceptual de anti-capital”.

Esta ligazón intrínseca entre la historia del capital y la de la modernidad estética, cuya clave es la vanguardia, puede ser útil para explicar la persistencia de impulsos premodernos (prevanguardistas) en la literatura latinoamericana, específicamente su larga historia de representación realista. En efecto, escribe Larsen, el contexto de subdesarrollo oscurece la crisis en la representación que inicia el momento de la vanguardia occidental; lo que la desplaza es la “crisis del espacio social mismo como el terreno en el cual la unidad del sujeto y el objeto es afirmada y negada”. En América Latina, el problema se origina en una abstracción incluso anterior a la que vincula a la estética con el sistema social: el punto de dislocación es lo social mismo en tanto que anclaje y determinación de la práctica, y el movimiento de la ideología debe alcanzarlo a él antes de ejercer la crítica vanguardista del realismo.

La naturaleza problemática de la representación en estas condiciones evoluciona, escribe Larsen, hacia el establecimiento de la *mediación* como impulso básico de la práctica discursiva: la necesidad de “construir el terreno en el que se juega la dialéctica sujeto/objeto” y elaborar en él una identidad histórica, antes que la de explorar la dialéctica misma como tópico central. Ese terreno, lo social, se disuelve en América Latina por el implícito vacío del capital en situaciones periféricas, y la agencia de la obra de arte propuesta por la vanguardia, esa dialéctica negativa, es suspendida por los requerimientos de

lo real propiamente dicho. Por supuesto, este no es un problema exclusivo de la estética, sino uno de los fundamentos de la ideología latinoamericana desde los inicios republicanos. En la cultura de las élites, la dinámica oposicional de “Civilización” y “Barbarie” ha jugado el papel de contenido manifiesto. Para Larsen, lo que distingue las prácticas discursivas modernas en América Latina es una *contramediación*, una apuesta por la “Barbarie” como agente mediador. La obra de arte se convierte en el “equivalente imaginario” del terreno en que objeto y sujeto de la historia se encuentran, antes que en su representación alegorizada, por su capacidad para articular en su propia estructura esta particular inversión de los términos. Larsen está pensando aquí, concretamente, en el modernismo brasileño de la Antropofagia y en la narrativa rulfiana, pero su ambición es, claramente, más general.

El esquema explicativo de Larsen puede ser cuestionado en varios niveles. Por un lado, desarrollos específicos en espacios subregionales contradicen algunos postulados: allí donde ciertas formas de capital sí alcanzaron niveles relativos de solidez, prácticas alternativas al realismo occidental hallaron la forma de establecerse. Y algunas lograron ocupar un lugar central en la historia literaria del continente, como en el caso de las ficciones filosóficas de Jorge Luis Borges, haciendo difícil la generalización. Pero aún más importante que eso es el hecho de que el esquema parece agotarse en un período histórico determinado; desarrollos más recientes de la narrativa en la región obligan a repensar los términos propuestos para incorporar a autores surgidos en los últimos treinta años, como Severo Sarduy, Manuel Puig, Reynaldo Arenas, Fernando del Paso, Luis Brito García, Cristina Peri Rossi y otros, difícilmente legibles en la clave de esa discusión. De hecho, este es un fenómeno rastreable hasta los días del “Boom”, cuando la inserción de algunos escritores en el mercado internacional permitió la construcción de una topografía diferente; novelas como *El Obsceno Pájaro de la Noche* y *Cambio de Piel* pueden ser, aquí, hitos de referencia.

Pero la línea de abstracción sigue siendo adecuada, pues aún estos autores y estos textos pueden ser entendidos en la lógica de la *contramediación* propuesta por Larsen, donde los términos del persistente debate

latinoamericano se invierten, e incluso se desarrolla una alianza estratégica con otras prácticas discursivas no hegemónicas (de la oralidad no española en algún indigenismo a la cultura popular urbana en Puig). Y, además de ello, permite incorporar al análisis un proyecto peculiar en la región, el de un discurso interpretativo que asuma las condiciones de esta literatura de modernidad problemática. Desde las primeras elaboraciones sobre lo “real-maravilloso” hasta el concepto de transculturación propuesto por Ángel Rama, el gesto dominante en las lecturas de la narrativa en la región ha sido el de, en palabras de Larsen, un “realismo cultural” que resuelve la tensión entre realismo y modernidad literaria proclamando que las prácticas discursivas en el continente son ambas cosas a la vez, realistas y modernas. La base de este reclamo es la identificación de una peculiaridad histórica latinoamericana, en virtud de la cual aquello que en la historia literaria de Occidente ha sido una crisis es aquí una respuesta sincrética (v.g., “realismo” y “magia”).

La propuesta de Rama, que no exploraremos en detalle aquí, es quizás la más interesante para nuestro objetivos. Rama ve en la energía generativa de una escritura regionalista, capaz de articular lo múltiple – Arguedas es, sin duda, el epítome, pero Rulfo, Guimaraes y el propio García Márquez caben en el esquema – la posibilidad de una práctica discursiva que rescate, sobre premisas y métodos antropológicos, las culturas silenciadas por la dominación y el imperialismo. Este trabajo es, sin duda, un trabajo de mediación, entre las técnicas representacionales de la modernidad occidental y los espacios no modernos sobre los que ellas ejercen presión. Y, en esa misma medida, es un trabajo político, pues funciona como punto de resistencia en el espacio social a la violencia de los discursos dominantes. La figura clave, en Rama y en otros, es así la del *sujeto mediador* mismo; el espacio de mediación es definido, primeramente, como el espacio del escritor.

VI

El espacio del escritor debe pensarse, para el caso latinoamericano, de una manera doble: por una parte, es el resultado de las condiciones de producción discursiva establecidas en las sociedades del continente; por otra, es la respuesta de los escritores a esas condiciones, generada en la propia práctica

textual. Como en el caso del artista, se trata de un mecanismo ideológico condicionado por factores de la economía mercantil implícita en la asunción de las tecnologías de la modernidad, básicamente el reclamo de especialización y profesionalización (que en América Latina pervive como necesidad insatisfecha). Un “sistema de pensamiento”, según escribe Williams, en el que el énfasis se pone “en la naturaleza de la actividad artística como medio de alcanzar ‘verdades imaginativas’ y en el artista como un tipo especial de persona”.

El caso del “Boom” es especialmente significativo. Los escritores encuadrados en esta etapa de la historia literaria continental reaccionan contra aquel quiebre del orden tradicional de la cultura que García Canclini señala; es sobre ellos que originariamente opera la experiencia de la más reciente modernización de las sociedades latinoamericanas, y son ellos los “modernizadores” de la novela como instrumento de interpretación, quienes adoptan la gestualidad y los proyectos de la narrativa europea y norteamericana contemporánea.

Más importante aún, son ellos los primeros en proponer la noción de América latina con la cual estamos operando. En efecto, como escribe George Yúdice, este grupo de escritores asumió como posible el proyecto de “desarrollar no sólo culturas nacionales sino (...) una cultura continental global a la par con la de Europa y Estados Unidos”⁸. Esta cultura continental global es una expansión del territorio de la “verdad” que la novela ofrece – y una expansión de las bases materiales para la existencia del escritor como sujeto productor de discursos –. Es al mismo tiempo una estrategia de mercado. En efecto, la narrativa del “Boom” constituye un caso aparte también por el éxito de su inserción en los mercados internacionales, inserción basada en la construcción de versiones contemporáneas de un imaginario supranacional latinoamericano cuyas raíces se extienden hasta el siglo XIX de Martí y Rodó.

⁸ G. YÚDICE, *Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America*, en: G. YÚDICE, J. FRANCO, J. FLORES (eds.), *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1992, pp. 1-28.

Esta situación no deja de ser contradictoria. La ampliación inicial de la base para el discurso, y el éxito posterior en el mercado internacional, son en teoría la realización del proyecto moderno de la escritura, y hubieran debido eliminar, o por lo menos atenuar, las ideologías derivadas de la dependencia con respecto a grupos hegemónicos en la estructura de dominación interna. Pero hay varias razones para que no haya sido así. Una de ellas es la propia exigencia del mercado: el producto literario latinoamericano tiene como sostén de su éxito, precisamente, su posición de verdad con respecto a las sociedades del continente, y abandonarla significaría desafiar ese éxito. Otra, tal vez de mayor relevancia, es la definición misma del espacio del escritor, la construcción del sujeto productor del discurso (y *propietario* de la textualidad, es importante recordarlo en este punto), que para este momento se ha convertido ya en una necesidad indispensable de la narrativa.

Este sujeto, que habita el lugar público de la palabra verdadera y basa su éxito en la postulada identidad entre su discurso y lo real, ha funcionado idealmente como intermediario interno entre los grupos activos en la estructura de dominio. En la medida en que los proyectos de modernización implican utilizar la textualidad como instrumento para la representación, y denuncia, de aquello que en la estructura interna de dominio es antimoderno, determinados grupos aparecen en el texto como aliados del sujeto que lo produce. Sucesivamente, se ha tratado de los sectores campesinos, el incipiente proletariado urbano y la pequeña burguesía ilustrada o burocrática de las ciudades. Al mismo tiempo, como escribe Jean Franco, en la narrativa del “Boom” “se duplica el concepto del autor, ya que no sólo designa al escritor de una novela, sino a la novela misma funcionando como modelo sobre el cual de refleja el proyecto utópico de (...) una nueva sociedad en los márgenes de la vieja”⁹.

⁹ J. FRANCO, *Narrador, Autor, Superestrella: La narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas*, «Revista Iberoamericana», 114-115, enero-junio 1981, pp. 129-48.

Aunque la capacidad real de inserción del relato en la disputa política se haya reducido paulatinamente desde el siglo XIX, esta tradición es la que heredan los escritores del “Boom” junto con los prestigios de su discursividad. Es decir, en la raíz de la “verdad” latinoamericana de la novela está la capacidad para representar a los subordinados y a la estructura de dominio, de ofrecer – un movimiento en el que casi todos los demás discursos continentales fallan ostensiblemente – versiones verosímilmente críticas de la subordinación y la dominación.

Al insertarse en el mercado internacional, lo que queda de esto es tan sólo la retórica y los marcadores de estilo. Ampliada la base estructural del espacio del escritor, desarrollados vínculos de intercambio en el mercado externo, la parte modernizante del proyecto cultural en el discurso narrativo latinoamericano desaparece en la práctica: ya no hay razones para agudizar el reclamo por la constitución de un mercado interno. Como escribe Yúdice: “En vez de tomar las tradiciones indígenas y populares como base [de la cultura continental global] (...) los escritores del Boom buscaron forjar un nuevo lenguaje estético y, en consecuencia, una nueva conciencia hegemónica. (...) la cultura fue un sustituto para la revolución y el poder político”. Este es, sin duda, un proyecto de modernización, similar al de la apropiación estética de la crisis del capital efectuada por la vanguardia europea.

Yúdice adopta una postura radicalmente crítica de este movimiento; para él, el desarrollo de esta nueva propuesta estética y la ideología que la acompaña puede ser interpretada como un “endose de las élites en su apuesta por la hegemonía”. Pero es posible otra interpretación, no excluyente de la anterior. Si bien es cierto que estos desarrollos están íntimamente ligados a la autodeterminación que alcanza el escritor en el mercado internacional, y que implican una descarga de ciertos sentidos políticos implícitos anteriormente en la práctica de la escritura, también lo es que las relaciones entre el escritor como sujeto productor de discursos y las élites locales – ellas mismas cada vez más internacionalizadas, más “continentales” – no han sido nunca tan mecánicas. Hay variantes zonales para esto, acordes con la constitución de las estructuras internas para el consumo de bienes culturales y de discursos. En

general, debe asumirse que el espacio del escritor como proceso de constitución subjetiva y como determinante de la discursividad puede ser programático por su propio derecho, y puede expresar voluntades políticas propias y alianzas más o menos temporales.

La imaginación de una hipotética cultura continental latinoamericana implica, por lo menos, la sugerencia de una correspondiente nacionalidad continental (una exigencia tanto de las condiciones materiales como del mercado y de la academia, especialmente la norteamericana, que establecen compartimentos nacionales para su subdivisión de la literatura). Es bueno recordar, sin embargo, que la imaginaria realidad de la nación no desarticula las realidades sociales (materiales) en las que es producida; es decir, que la agrupación de lo nacional está sobredeterminada por las agrupaciones de clase o grupo, género, etnia, etc., de acuerdo con las particularidades de una determinada sociedad, y éstas a su vez existen en correspondencia con condiciones materiales de inserción en el espacio social y relaciones específicas con el poder.

En América Latina, estas particularidades se manifiestan a través de la voluntad del discurso por representar y reformular las relaciones entre grupos cuyos vínculos con el poder son altamente disímiles, y la constitución del escritor como intermediario en el tejido social. Como hemos visto, las alianzas establecidas por la textualidad son temporales y condicionadas; persiste, sin embargo, la necesidad de la narrativa por reconstruir el espacio social (para reconstruir, al paso, el suyo propio, y el del escritor). Es así que buena parte de las energías figurativas de la narrativa del “Boom” se dedican a establecer metáforas e imaginarios del intercambio entre grupos cuya articulación es históricamente inorgánica, ya sean la pequeña clase media inmóvil, las clases populares y la oligarquía de Donoso, las clases medias ascendentes (o los grupos indígenas marginales de la amazonía) de Vargas Llosa, o cualesquiera otras que se halle pertinentes.

En cierto sentido se trata de una forma de “hablar por otros”, un *ritual de habla* constituido – como todos – por relaciones de poder, subordinación y

explotación. Hablar por otros en el espacio público implica, como ha escrito Linda Alcoff, una *voluntad de dominio*¹⁰; más aún, no es nunca un simple acto de “descubrimiento”: tiene un impacto decisivo en el subordinado. Y es posible ir un poco más lejos: en algunos casos, la práctica de hablar por otros implícita en la construcción del espacio del escritor latinoamericano es hablar por *el Otro*: el Otro imaginario de la cultura moderna o modernizante, el estrato de temporalidad premoderna o antimoderna que habita en el corazón de lo social y es la marca de las contradicciones que animan al discurso.

Volvemos así a un punto elaborado por Larsen. La naturaleza de la mediación propuesta como espacio funcional del escritor y la escritura en América Latina apunta hacia una práctica oposicional con respecto a los discursos dominantes y hegemónicos, práctica en cuyo desarrollo son posibles y necesarias las alianzas con sectores diversos del espacio simbólico. La palabra *simbólico* aquí es fundamental: estas intervenciones políticas no se dan en el terreno de la praxis en tanto tal, sino en el de la construcción de un orden discursivo, donde el rol de hablante es concedido implícitamente, y exclusivamente, al escritor mismo. Ése es el significado de “hablar por otros” en el contexto de la literatura latinoamericana; ése es el revés de la mediación discursiva. El reclamo de modernidad y de realismo hecho por las novelas de la región y por sus escritores tiene, necesariamente, ese soporte.

VII

Para Pierre Bourdieu, los discursos sobre la literatura son una parte tan fundamental del campo literario como las obras mismas, pues ellos revelan uno de los teatros más importantes en los que se materializa la conflictividad de lo social en el terreno de las prácticas simbólicas: la lucha por el control, o la monopolización, de las atribuciones de legitimidad. Máxime cuando estos discursos son elaborados y presentados por los propios escritores, pues en ese momento la intervención literaria, entendida como una lucha permanente por

¹⁰ L. ALCOFF, *The Problem of Speaking for Others*, «Cultural Critique», 20 (Winter 1991-1992), pp. 5-32.

definir al “escritor”, se duplica y se abstrae para producir su propia racionalidad justificativa.

Quizá la elaboración más sistemática de la ideología del escritor latinoamericano moderno que hemos venido describiendo se encuentre en un pequeño libro de Carlos Fuentes, *La Nueva Novela hispanoamericana*¹¹, panfleto de teoría, crítica y *agit-prop* que resume y condensa estos desarrollos y los reinscribe en la situación específica del “Boom”. El objetivo de Fuentes en este ensayo es el de delimitar un territorio posible, marcado por profundas correspondencias y determinaciones mutuas con la historia y la política del continente, para la narrativa moderna latinoamericana. El libro espera definir lo “moderno” de Fuentes y sus contemporáneos en oposición a las prácticas narrativas previas, y reclamar para ellos (para sí) la herencia cultural de la modernidad europea y norteamericana. Al mismo tiempo, la voluntad que lo anima, con varias inflexiones teóricas, es una de confrontación con respecto a las estructuras de dominación mundiales – el mercado expansivo del capitalismo monopólico –, y aspira a construir una imaginación estética y política de un específico latinoamericano como soporte de la “nueva” narrativa.

El argumento se desarrolla en tres niveles diferenciados. El primero de ellos es la construcción del paradigma de lo “nuevo” en la novela latinoamericana de los años sesenta, su modernidad en oposición a los textos producidos en el continente durante períodos históricos previos. El segundo es el establecimiento de las correspondencias posibles entre esta nueva narratividad latinoamericana y sus contrapartes europeas y norteamericanas, con la finalidad de construir para Fuentes y sus contemporáneos una tradición legítimamente moderna. El tercero, y más difícil, es la delimitación del territorio que ocupa esta narratividad – en realidad, su productor específico, el narrador – en el contexto de las sociedades continentales. Es decir, sus relaciones con los grupos que componen el propuesto colectivo

¹¹ Joaquín Mortiz, México 1969.

latinoamericano y su vinculación con los mecanismos de poder y de dominio activos en él.

Para Fuentes, la formación de una literatura es un proceso necesariamente progresivo, cumplido por etapas. En este contexto, una literatura debe ser entendida como sinónimo de una *literatura nacional*, donde las series textuales están definidas por una lengua común y una misma procedencia geográfica. El proceso de formación al que alude Fuentes es un movimiento positivo y teleológico, donde lo “nuevo” es una superación, sometida a leyes históricas de necesidad, de la etapa anterior; el objetivo de este desarrollo, su destino, es la constitución de un ‘lenguaje verdadero’ apto para expresar la identidad específica del colectivo en cuestión, su nacionalidad en estado de pureza. Aquí hay, por supuesto, un sistema axiológico: el valor de un texto o un conjunto de textos proviene de su cercanía con ese “lenguaje auténtico” de lo nacional; de este modo, lo moderno, la Nueva Novela, es intrínsecamente superior a producciones anteriores en tanto que ella está más adelantada en el proceso dialéctico de la Historia (del arte).

Esta forma pseudohegeliana de entender las relaciones entre la producción textual y la Historia es un requisito en el argumento de Fuentes, aunque no se haga explícita como armazón teórico más que en un pasaje o dos. De hecho, las primeras páginas del libro están dedicadas a evitar tal explicité, sob reimprimiéndole las formas de una interpretación crítica de la novela latinoamericana del siglo XIX. Para Fuentes, el conflicto central de ese período, manifiesto en la literatura como conjunto, es la clásica lucha entre Civilización y Barbarie a la que alude también Larsen: el intento de establecer una “juridicidad liberal” en las sociedades de la región y el enfrentamiento de estos impulsos con las retardatarias estructuras coloniales de dominación. Este imaginario tiene un doble matiz. Por un lado, fuerza a centrar la atención del novelista en la naturaleza, ella misma personaje central del relato latinoamericano, y en la lucha desesperada del individuo contra sus presiones – un conflicto básico en la historia de la modernización –. Por otro lado, convierte a la novela naturalista en una práctica textual “más cercana al documento que a la verdadera creación” (énfasis añadido).

El escritor, envuelto en estas contradicciones, toma partido por la civilización, pero el único instrumento a su alcance es sólo una imitación aproximada del arte “auténtico”: lo contaminan los elementos de un texto diferente, la denuncia política y social. Aunque el productor de esta literatura forma parte de una estrecha élite, sin embargo, la representación de la naturaleza y la crítica de los males de la sociedad le otorgan una función: la de forjar conciencia. “La novela latinoamericana surgió como la crónica inmediata de la evidencia que, sin ella, jamás alcanzaría el grado de la conciencia”. Fuentes no se detiene a especificar qué significa en este párrafo la palabra *conciencia*. ¿Se trata de la conciencia como forma de la experiencia subjetiva individual, como relación inmediata, sensible, del sujeto con la realidad? ¿O se trata de la conciencia en tanto que forjadora de identidades colectivas, de Sujetos, como en “conciencia de clase” o “conciencia nacional”? La respuesta más verosímil es que se trata, para Fuentes, de las dos. La conciencia del sujeto productor de esta textualidad de denuncia – el cual, aunque designado miembro de una élite, aparece aquí individualizado por la gramática: no *los escritores* sino *el escritor* – es la conciencia del colectivo con el que se vincula en la construcción de una literatura.

De este modo le es posible a Fuentes afirmar que la dependencia del relato con respecto a las formas desatadas de la naturaleza, producto de la dominación colonial, no fue quebrada por el logro de autonomía política para las antiguas colonias españolas. La “liberación” del siglo XIX, escribe Fuentes, no convirtió este naturalismo en una “identidad humana”, sino que instauró una nueva dominación, ejercida ya no sobre “quechuas, aztecas y caribes”, sino “sobre peruanos, mexicanos y venezolanos”. La falta de esa humanidad es “la trama original de *nuestra vida*” (énfasis añadido), explicación de la tendencia documental y naturalista de la literatura hispanoamericana del siglo XIX. Las nuevas nacionalidades producidas por los movimientos de independencia, entonces, emergen sometidas al dominio deshumanizante de “dictaduras militares y oligarquías nativas”. Pero este dominio, calificado ya como nuevo, se contextualiza sobre un esquema de identidades nacionales inexistentes hasta el momento, borrando (para la retórica) las dominaciones previas. Ése es el

nosotros de la vida hispanoamericana sugerido por Fuentes: nuevo en el sentido de no reconocer las continuidades y las derivaciones que lo generan.

Se trata, por supuesto, de un juego con la historia. La visión de las nacionalidades latinoamericanas nacientes en el s. XIX que Fuentes propone no solamente está desprovista de densidad y conflictividad social (pues aparece como compuesta por colectivos homogéneos, continuos, sin intereses): más allá de eso, emplaza en el espacio del dominado a sujetos que, en un análisis más fino de las estructuras y procesos internos de las sociedades ahora independientes, ocupan posiciones dominantes e intermedias con respecto a – por ejemplo – grupos culturales y étnicos no occidentales. Todos en conjunto están para Fuentes sometidos a una dominación que no tiene forma concreta ni responde a causalidades históricas distinguibles: ella los hace solidarios, homogéneos para el discurso. El objetivo es delimitar, de entre esta marea solamente marcada por su novedad, a un sujeto particular: el sujeto de aquella “juridicidad liberal” en pugna contra el pasado, en lucha contra el idioma de la naturaleza, en búsqueda de su propio lenguaje y de su verdadera identidad.

Este sujeto es, en los propios términos de Fuentes, el escritor. En la textualidad latinoamericana de este período Fuentes distingue tres arquetipos básicos: la naturaleza misma, el caudillo político y la masa explotada. Entre ellos, escribe, hay una latencia, una posibilidad de interacción: el propio escritor. En tal esquema, éste aparece diferenciado tanto del poder como de “la masa”; su función como forjador de conciencia es posible porque su propia conciencia es singular, única y privilegiada. Hay que perfilar, entonces, a este escritor establecido al mismo tiempo dentro y fuera de la historia, marcado por su singularidad y expresión del nuevo “nosotros”.

Para ello Fuentes se remite a los movimientos de vanguardia europeos, a los que apela como tradición del nuevo sujeto latinoamericano. Artaud, Picasso, Buñuel, Moore, Kafka son aquí el paradigma de los “grandes creadores”; ellos proponen las “preguntas y respuestas límite del hombre de hoy”, han “abierto el telón” sobre las realidades de la vida moderna gracias a un lenguaje que se ejerce “no con el énfasis engañoso del panfleto, sino con el abierto misterio del

arte”. El arte moderno, así, es el instrumento con que cuenta el escritor para continuar forjando la “verdadera conciencia”, sin necesidad de determinaciones específicas: el “hombre de hoy” es cualquier individuo, en cualquier contexto, sometido a cualquier circunstancia histórica y social. Sus preguntas y respuestas límite son, igual que él, universales.

Ante la narrativa de denuncia que es propia al período previo de la literatura latinoamericana, estas son las bases que Fuentes quiere para la Nueva Novela de los años 60. El universal de la imaginación estética le confiere, por una parte, pleno beneficio de modernidad, la capacidad para reconocerse en las tradiciones contemporáneas de la cultura occidental – y de ocupar, junto a ellas, un espacio en el mercado internacional – y, por otra parte, el derecho de re-presentar lo latinoamericano, de imaginarse a sí misma como una forma de conciencia hasta ese momento ausente en “nuestras” sociedades. Si lo que ha muerto en Occidente y en América Latina no es la novela, sino el realismo como estrategia de construcción textual, es necesario encontrar un nuevo mecanismo que, vinculado con la tradición moderna, rinda los frutos deseados de universalidad y formación de conciencia.

Novelistas como Faulkner, Golding, Broch y Lowry, escribe Fuentes, han regresado a “las raíces poéticas de la literatura”, desafiando las convenciones representativas tradicionales “a través del lenguaje y de la estructura, ya no de la intriga y de la psicología”, para proponer una nueva convención “que pretende ser totalizante”. Esto es posible gracias a la universalidad de la imaginación mítica a la que recurren, inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje. Y tal es la ruta que ha de seguir el nuevo escritor latinoamericano, pues sólo el recurso del mito le permite establecer su espacio como voz representativa en el contexto específico de las sociedades del continente. “Sólo a partir de la universalidad de las estructuras lingüísticas puede admitirse, a posteriori, los datos excéntricos de nacionalidad o clase”, dice Fuentes, encontrando el vínculo que corre bajo todas las reflexiones previas acerca de la historia continental y la narrativa para comunicar al escritor latinoamericano con las tradiciones modernas.

El contexto en que se produce esta afirmación es crucial para el desarrollo del argumento. Fuentes afirma que la novela del siglo XIX en Occidente está marcada por definiciones identificatorias de clase, nacionalidad y otros determinantes sociales o históricos; el mito “libera” la narrativa de esta sobrecarga, dejándola libre para explorar las dimensiones de su ahistoricidad estética: “*Madame Bovary* sólo pudo ser escrita por un francés de la pequeña burguesía del siglo XIX; *Pornografía* [de Gombrowicz] pudo haber sido contado por un aborigen de la selva brasileña”.

Los problemas con este diagnóstico son múltiples. Por un lado, Fuentes parece estar confundiendo modos de descripción con capacidades intrínsecas del texto. Lo que afirma de *Madame Bovary* puede ser cierto en un determinado contexto teórico; lo que afirma de la novela de Gombrowicz puede serlo en otro muy diferente, en buena medida opuesto al anterior. Se trata de dos maneras distintas de entender la producción simbólica. Las herramientas de la descripción son diferentes, implican saberes que se contraponen, y sus metodologías operan sobre objetos que no son el mismo (el relato entendido como producción material socialmente determinada, el relato entendido como manifestación de la conciencia mítica, fuera de la historia).

Por otro lado, Fuentes está renunciando aquí a considerar los datos de la formación social a la que se aproxima, sin proponer nada para llenar el vacío que ellos dejan en su análisis; lo social, de tanta importancia en el desarrollo del argumento hasta este punto, es ahora un espacio en blanco en el que los vínculos entre una práctica textual y otra dependen del carácter universal del lenguaje. “Ni la nacionalidad ni la clase social definen la diferencia entre Gombrowicz y el posible narrador del mismo mito iniciático en una selva brasileña sino, precisamente, la posibilidad de combinar distintamente el discurso”. Lo que se niega en esta idea es la capacidad de la cultura para definir al texto más allá de la combinatoria: el narrador de la selva brasileña es tan “universal” aquí como el mito que, en teoría, relata (lo relata), y el modo de inserción que las historias y los narradores de historias tienen en la sociedad que habitan no afecta su discursividad.

Y es que esa sociedad no es tal en el esquema de Fuentes; es sólo “la selva brasileña”, no una cultura específica, con estructuras y procesos específicos, con una historia y modos de entenderla. Ni la idea de lo “nacional” (brasileño), ni la de “relato” tal como la usa Fuentes, ni la de “mito”, tienen sentido en el espacio que habitan el narrador indígena y su discurso; sí lo tienen el que habita Gombrowicz (y Fuentes mismo). Esta distancia hace imposible, o ilegítima, la analogía, a menos que se acepte hacer del “indígena brasileño” el objeto puro de una antropología de los universales, sin ninguna concreción material.

La maniobra descrita en las líneas anteriores hace idénticos dos fenómenos discursivos que no necesariamente lo son: los “universales del lenguaje” y las construcciones discursivas que conocemos como *Literatura y Mito*. Esto es necesario para colocar a los últimos, y con ellos a la “Nueva Novela hispanoamericana” a la que Fuentes dedica su ensayo, en un espacio anterior a la historia y a las formaciones sociales. Si el lenguaje está desprovisto de marcas históricas, si no implica el movimiento del poder, entonces la novela latinoamericana que Fuentes propone puede reclamarse una forma pura de la conciencia continental, un espacio de la verdad. Y el sujeto de su producción, el escritor – emparentado páginas atrás con los “grandes creadores” de la cultura moderna, tan similares al “genio” de la ideología romántica –, puede imaginarse separado de la lógica de la dominación interna, libre su trabajo de las presiones que ella impone. Es decir, puede imaginarse él también un “universal”.

No es casualidad que Fuentes haya elegido, en una referencia casi inadvertida, al “indígena brasileño” como contraparte de su escritor moderno. Tal elección sitúa al mito, sinónimo sutil de la Nueva Novela, en un espacio que es a la vez geográficamente determinado como “latinoamericano” y repositorio de la más absoluta limpieza histórica. En efecto, para los lectores de Fuentes el indígena solamente puede configurarse como la retórica lo quiere, desprovisto de la carga de pasado y de historia que todos los demás espacios del continente parecen convocar. Es, definitivamente, un Otro al que se puede reclamar como propio, un no-sujeto inmediatamente disponible para la

representación. De ahí que no sea un indígena “amazónico”, sino uno “brasileño”: el adjetivo de la nacionalidad lo coloca al lado del sujeto de la “juridicidad liberal” del siglo XIX y al lado del nuevo escritor como dominado en un orden que no conoce de distinciones; al mismo tiempo, niega la continuidad cultural de un indígena “brasileño” con uno “peruano” y otro “venezolano”, pues reconocerla pondría en crisis el argumento. Es así como la construcción de un auténtico lenguaje latinoamericano, a través del “misterio” del arte moderno, reclama la capacidad de representar la realidad continental sin problematizarla, sin abrir el espacio de su crítica (imposible en estos términos).

En otras palabras, el escritor imaginado por Carlos Fuentes asume la capacidad de representar a los dominados del continente, ya que él mismo ocupa ese espacio y ya que su “lenguaje verdadero” se emparenta con el de los pueblos marginados dentro del marco del estado-nación preexistente. Esta representación parece ser – ella también – doble: tanto la representación (estética) del sujeto latinoamericano en el relato como la representación (política) de sus intereses y de su voz. El escritor no sólo muestra la realidad de la dominación, sino que *habla por* los pueblos dominados de los que, según Fuentes, forma parte.

De esta manera es posible reintroducir en la reflexión las realidades históricas que la operación anterior ha silenciado en su búsqueda de lo “universal”. “Inventar un lenguaje”, escribe Fuentes, “es decir todo lo que la historia ha callado”. Este lenguaje perdido (y recuperado por el escritor) tiene potencial liberador para los oprimidos de América Latina, porque la palabra moderna es asumida como un arma de lucha política. La lucha se manifiesta como una “confrontación dialéctica permanente, a través de la palabra, entre el cambio y el discurso”. La literatura es, intrínsecamente, una práctica revolucionaria en América Latina, y espera ser asumida como tal.

Esta “palabra” tiene, por supuesto, un propietario específico. En pugna contra las fuerzas retardatarias de la sociedad, el escritor es el sujeto más “contemporáneo” de los que habitan el continente, pues dirige sus preguntas,

como ningún otro, a un “futuro común”; es el abanderado de la transformación, pues existe en la “tensión entre las formas de nuestro arte y las de-formas de nuestra economía”. Por esta identificación con los dominados y por esta apuesta por los cambios sociales, el escritor latinoamericano imaginado por Fuentes es un sujeto universal, aunque escriba en el lenguaje del Perú, de México o de Venezuela.

“Ser testigo de América Latina”, concluye Fuentes, “significa ya, significará cada vez más un acto revolucionario”. Ese es el desafío que aguarda al escritor latinoamericano (en 1969): reinventar la historia y extraer de ella la verdad del lenguaje que “nos” define. “Decir todo lo que no puede decirse de otra manera”, escribir novelas y relatos para que “en el momento de ganar esa conciencia, contemos con las armas indispensables para beber el agua y comer los frutos de *nuestra verdadera identidad*” (énfasis añadido).

VIII

Nos hemos detenido en la consideración de este texto – desacreditado ya como programa literario, pero vívidamente revelador en el contexto de nuestra discusión – porque en él se manifiestan, de la manera más explícita posible, las tensiones de las que hemos venido hablando. La superación, imaginada como dialéctica, del realismo y la vanguardia en una forma superior de verdad; la construcción de un espacio supranacional latinoamericano por encima de variaciones regionales y culturales; la investidura de agencia mediadora sobre el productor de discursos modernos y su capacidad para representar esa supranacionalidad; la imaginación criptoromántica de la verdad, el ‘espíritu’ y el ‘genio’ (aunque expresados en cualquier otro lenguaje): todos ellos son elementos que animan la propuesta de la Nueva Novela. La hipótesis aquí es que no se trata solamente de los avances ideológicos, programáticos, de un escritor aislado, sino de la expresión concreta de un conjunto de contradicciones que afectan a la literatura latinoamericana en general, a lo largo de toda su historia republicana.

Por supuesto, no puede argüirse que este proyecto de subjetividad es hegemónico en América Latina, o que ejerce una posición estable en la

estructura de dominio; no debe olvidarse que la razón de ser del sujeto-escritor latinoamericano es justamente el carácter problemático de la producción discursiva. Se trata de una subjetividad de límites borrosos y determinaciones endebles, sometida a la presión de construirse a sí misma por necesidad en cada una de sus intervenciones. El resultado es, obviamente, múltiple y heterogéneo. Pero la abstracción propuesta en estas páginas anuncia un proceso real, definitivamente existente, e implica un sistema de relaciones con el espacio social y con otros sujetos activos en él.

La construcción del escritor como sujeto a través de la propia textualidad, la configuración de su espacio y su territorio, necesita de la representación de otros; los otros, o el Otro, de la novela latinoamericana sólo existen en esa representación condicionada (y condicional) inevitable en la práctica discursiva. Y su verdad es únicamente la verdad interesada del sujeto escritor, que posee – más allá de la especialización – el beneficio de la palabra. En términos generales, la voluntad de “hablar por otros”, de ser el que habla y no el que es hablado, proviene del deseo de dominación. Paralelamente, los rituales de habla que así se delimitan son, como afirma Alcoff en el artículo ya citado, intervenciones directas en la política, pues “quién habla, quién es hablado y quién escucha son un resultado, tanto como un acto, de la lucha política”. El escritor, en este contexto, no es una transparencia sino un interés: cumple el papel del intelectual que recupera y expresa, mediatizándola, la experiencia del oprimido. Sólo así puede la voz del escritor pretenderse, y asumirse, de alguna forma Nacional (aunque su nacionalidad sea postulada, como en Fuentes, a escala continental): en la medida en que propone la representación de distintos estratos del colectivo.

El énfasis de Fuentes en el parentesco de la Nueva Novela y el lenguaje mítico descubre otra de los veneros de este discurso, el de las investigaciones antropológicas. El discurso antropológico ha funcionado por décadas como un mecanismo de legitimación de la narrativa moderna en América Latina, un espacio paradigmático al que la ficción retorna para construir sus propias aspiraciones de ‘verdad’ y dotar de consistencia a sus operaciones mediadoras. Esto es particularmente evidente en el caso de la novela regional (exaltada por

Rama), pero no menos cierto para otras líneas de escritura. Y, como señala Roberto González Echevarría, este paradigma etnográfico asumido por la ficción provee así mismo un modo referencial implícitamente realista¹².

Como en el discurso antropológico, la práctica del realismo cumple también la función de legitimar al escritor mismo – en más de una ocasión, valga decirlo, como ‘viajero’ de origen externo en travesía por territorios extraños. Es un discurso de autoridad y de autorización, el anclaje mismo de la posibilidad discursiva en el múltiple espacio cultural que se aspira a representar. González Echevarría vincula esta operación con la metáfora del archivo, un espacio que “cuestiona la autoridad sosteniendo discursos conflictivos en promiscuidad y contigüidad mutuamente contaminante”, absorbiendo de este modo, incluso sin privilegiarla, la voz autorizada del etnógrafo, e instalándose como una “mediación antropológica”.

El concepto de archivo es complejo y difícil de anotar ahora. La propia voluntad de ser literatura del género ‘novela’ esta implícita en su desarrollo, en tanto que el gesto formal básico de tal género es la mímica de discursos y convenciones ajenos, como las del aparato legal o el paradigma científico-positivista, y la apropiación de sus estrategias textuales paralelas a las de la literatura misma (y a las de la lengua natural). En América Latina, este proceso puede ser condensado en los orígenes de la ficción en el lenguaje legal – apreciables en las crónicas y las cartas coloniales –, el paradigma científico-objetivo del relato decimonónico, y el ascendente etnográfico de la narrativa “telúrica” o regionalista en el siglo XX.

Al mismo tiempo, el archivo implica el espacio de lo moderno, en tanto que su naturaleza es múltiple, acéntrica, desprovista de fijeza. En este contexto, el archivo cobra una dimensión mítica. En América Latina, el mito posibilita un escape de los discursos hegemónico-dominantes en tanto que permite articular

¹² R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge University Press, New York 1990.

la heterogeneidad lingüística y cultural que el propio discurso hegemónico trabaja y resuelve ideológicamente.

Aunque la ficción propone un “archivo de voces” – *Pedro Páramo* es el caso paradigmático, *Tres Tristes Tigres* un momento de espectacularidad – el motivo más frecuente que González Echevarría trabaja es el del manuscrito y el del archivista-lector que se asocia con él. *Cien Años de Soledad*, *Los Pasos Perdidos*, *El Libro de Manuel* y otras novelas en esa línea son ejemplos notables de esta figuración. Trazos de la misma imagen se hallan, igualmente, en muchos otros relatos, de *Yo el Supremo* a la obra de Manuel Puig o a trabajos más recientes (y tan disímiles entre sí) como *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez o *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. La escritura y la lectura adquieren en estos relatos una textura mítica, y lo que está en juego en ella es el curso mismo de la Historia. Mito e Historia se enlazan, entonces, en el espacio simbólico tematizado por la escritura misma (convertida en motivo fundacional, fundamental), y el acto mítico de escribir/leer el archivo se convierte en el evento central de la ficción. Este proceso de mitificación afirma y a la vez subvierte el terreno de la mediación antropológica, pues si bien opera dentro del paradigma establecido, asume contra su orden una multiplicidad de fuentes y de recursos que no se halla en el programa etnográfico original. González Echevarría identifica aquí el deseo de fundar un mito latinoamericano; al ubicarse en el plano de los relatos míticos, la Historia misma es transformada una posible mitología regional. Y, habría que anotar, a través de la figuración de la escritura y del archivista, la agencia sobre el proceso en su conjunto es claramente investida en el propio productor del discurso.

Por supuesto, este proceso es histórico. Para el caso específico de la relación entre el paradigma antropológico y la producción literaria, hay dos puntos culminantes: el período (temprano en el siglo XX, con la narrativa regional) de formulación de textos con valor de autoridad tanto en la antropología como en la narrativa latinoamericana mediada por ella, y el período de crisis de conciencia narrativa donde esa mediación se vacía y la novela se vuelve hacia prácticas metadiscursivas y autoreferenciales que revelan necesaria y voluntariamente su carácter literario (en la segunda mitad del siglo; el hito lo

marca *Los Pasos Perdidos*, publicada en 1953). Esta autoreferencialidad de la novela moderna es la que abre el espacio a las ficciones del archivo, y la que la emparenta con el mito. Se trata, como hemos visto con inusitada claridad en el caso de Fuentes, de una literatura que “aspira a cumplir una función similar a la del mito en sociedades primitivas (...) La diferencia entre las ficciones del archivo y sus predecesoras es que ellas pretenden ser literatura, no alguna otra forma de discurso hegemónico, aunque al hacerlo se encuentran en una relación mimética con la antropología contemporánea”, según escribe González Echevarría.

Lo que es importante señalar aquí es que esta ‘voluntad de ser literatura’ que distingue a la narrativa latinoamericana moderna con respecto a formas previas no significa, a la manera de la vanguardia, un abandono de los grandes relatos históricos, sino, por el contrario, un intento de absorberlos en la dinámica textual y re-presentarlos. En el fondo, las ficciones del archivo todavía intentan “encontrar la cifra de la cultura y la identidad latinoamericanas” desde el paradigma antropológico. El gesto auto-reflexivo subvierte la fijeza del método y la estrategia realista, pero no renuncia a la representatividad ni a la figuración (central a la etnografía, y central a todos los discursos latinoamericanos desde la colonia) del Otro. Así, esta serie de relatos incorpora la problemática que caracteriza la cultura latinoamericana de la modernización, y lo hace en los términos propuestos, a través de una imaginación que tematiza y otorga densidad histórica al acto de escribir y al agente que lo efectúa.

Por consiguiente, los problemas implícitos en una crítica del discurso etnográfico tienen cierta relevancia en el contexto de la novela latinoamericana moderna. Estos problemas refieren al imperativo escritural de construir una subjetividad normativa, una “conciencia” que a la vez represente al colectivo (clase o nación, por ejemplo) y encubra la mecánica de producción que, en el texto mismo, la genera. En otras palabras, una estrategia de velamiento en virtud de la cual el productor del texto “habla por otros” mientras construye, en una serie de negociaciones simbólicas siempre silenciadas, la realidad de un “realismo” legitimado por el paradigma (científico, objetivo, etnográfico,

incluso “literario” en un sentido formalista). Este es, en definitiva, el problema del imperialismo y sus estrategias discursivas¹³, reconstituido en América Latina como colonialismo interno.

Sin levantar una denuncia política de prácticas discursivas que serían, así definidas, “falsas”, es posible identificar estos procesos en la constitución de la literatura latinoamericana a partir del siglo XIX y muy en especial con la consolidación de su mercado internacional en la segunda mitad del XX. La intermediación del productor de discursos en un espacio social marcado por la conflictividad y la dominación, intermediación que define el carácter político de la práctica y que es central a su existencia, se ejerce sobre la base de una representatividad como precondition de las representaciones y los textos. Tal representatividad es, en cierto sentido, el ejercicio de una colonización sobre otros espacios de la formación social, sobre otras experiencias y otros sujetos; el enfrentamiento de los discursos así producidos con el poder, su crítica del orden, no borra ese carácter colonizador. Más bien, es precisamente la ambigüedad material de esta posición media y mediadora de los discursos literarios latinoamericanos la que alimenta y reproduce sus formas específicas.

*

La intención de estas páginas no ha sido, por supuesto, descalificar la alta literatura latinoamericana del siglo XX como uno más entre los variados mecanismos de apoyo de la dominación interna en las sociedades del continente, ni denunciarla como una simple manifestación de la ideología colonial. Lo que se ha querido investigar aquí es el carácter y los fundamentos del prestigio de la novela moderna latinoamericana, su sistematicidad en relación con la vida social a la que ella misma apela y busca representar (en todos los sentidos del término). No interesa establecer una dicotomía absoluta entre formas de discurso “falsas” y formas de discurso “verdaderas”; ese ejercicio es inútil, pues olvida que falsedad y verdad son, por lo menos cuando

¹³ Una discusión imprescindible de este problema es la que desarrolla G.C. SPIVAK en *Can the Subaltern Speak?*, en C. NELSON, L. GROSSBERG (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan, London 1988.

se aplican a instancias de la actividad simbólica, categorías entera y estrictamente discursivas en sí mismas, y no pueden ser adjudicadas desde una posición exterior a las interacciones comunicativas propiamente dichas. Lo que sí interesa, en esa misma perspectiva, es entender de dónde provienen los reclamos de “verdad” que con frecuencia se hace desde la práctica literaria y desde los discursos que la pretenden categorizar y definir, y cómo funcionan en la constitución del espacio que el escritor habita. La hipótesis aquí esbozada es que se trata de una reacción a las frágiles condiciones materiales en las que la novela existe, como discurso inherentemente moderno, en América Latina, y a la dificultad de delimitar una posicionalidad estable para el sujeto que produce la narrativa (y se produce a sí mismo en el acto de escribir). El recurso a la representatividad nacional y regional, uno de los soportes más básicos del realismo literario latinoamericano, puede tal vez ser entendido como un intento de solucionar el *impasse* de hallarse en un campo literario que no es autónomo, generando un espacio capaz de controlar y administrar, aunque no de negarlas, las fuerzas de su propia heteronomía. El realismo latinoamericano es, así, la autointerrogación constante, en términos de pertenencia y pertinencia social, de discursos cuyo soporte es siempre endeble y cuya existencia está comprometida por la serie de conflictos que representan o quieren representar. Se trata por eso de un *realismo de oposición*, siempre en conflicto con otros discursos (más cercanos que él al centro del poder, más hegemónicos, aunque jamás del todo). Es también un *realismo de mediación*, interesado en postularse como punto comunicante entre las varias subjetividades de la trama social, y en hacerlo representando a un “Otro auténtico” de la nacionalidad (local o regional). Lo importante es comprender estos fenómenos como movimientos de la ideología, una lucha continua por definir, a través de continuas revisiones de la “realidad”, el espacio del escritor en la trama de lo social.

La discusión previa se centra en la novela latinoamericana del siglo XX, específicamente en la de su segunda mitad. Es ciertamente posible extenderla a momentos anteriores, y hallar sus antecedentes en períodos previos de la historia. Lo que no está tan claro es la forma que estas dinámicas están tomando en los tiempos que corren, ni la forma que tomarán en el futuro.

Quizás uno de los efectos del “Boom” haya sido instalar de manera más permanente a autores y novelas latinoamericanas en un circuito internacional, donde las estructuras del mercado tienen mayor eficacia y son más determinantes; quizá a consecuencia de ello los discursos literarios latinoamericanos terminen por no necesitar de la legitimación que les otorga esta forma de realismo, y abandonen paulatinamente el proyecto de construirse como “palabras verdaderas” en el sentido aquí descrito. Ya desde los años 70 la obra de escritores “post-Boom” se ha estado moviendo en esa dirección, y en años recientes el trabajo de algunas de las figuras más internacionalizadas de la literatura latinoamericana ha confirmado la tendencia. Al mismo tiempo, las imágenes más fuertes de la narrativa del siglo XX sobreviven y son re TRABAJADAS en muchas novelas recientes. En cualquiera de los casos, la fuerza de la novela latinoamericana del siglo XX, su intensidad y su belleza son incuestionables, y no es posible estar seguros de que el abandono de sus preocupaciones y la disolución de las energías que la alimentan, en aras de una posición más firme en el mercado literario, haya de ser una mejora o un avance.

